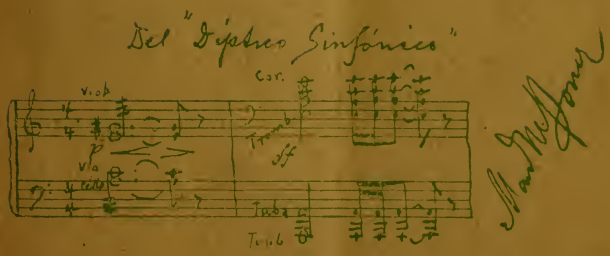
CVLTVRA

MANUEL M. PONCE

ESCRITOS Y COMPOSICIONES MUSICALES

PROLOGO DE RUBEN M. CAMPOS



MEXICO

CULTURA

SELECCION DE BUENOS AUTORES ANTIGUOS Y MODERNOS

DIRECTORES:

AGUSTIN LOERA Y CHAVEZ Y JULIO TORRI

Los siguientes números contendrán:

"Hermann y Dorotea" de Goethe, estudio de Julio Torri.

"Ignacio Ramírez", selección y estudio de A. Loera y Chávez.

Prosa y Verso de Carducci, traducción especial y estudio de Enrique Fernández Granados

Prosa selecta de M. Díaz Rodríguez, selección y notas de Alberto Vázquez del Mercado.

Versos escogidos de José Asunción Silva, selección y prólogo de Manuel Toussaint.

Poesías de Julio Herrera y Reissig, selección y estudio de Francisco González Guerrero.

Versos de Amado Nervo.

Los Mejores poemas de los Machado.

PRECIO:

En toda la República: $0.30 oro nacional.

En el extranjero: 0.20 oro.

Subscripciones: Por 3 meses 1.75 oro nacional (sólo en la Capital).
„ 6 „ 3.50 „ „

Todos los pedidos y subscripciones solicítense a "*Cultura*", *Apartado postal 4527.*

AGENTES GENERALES:

Administrador: Rodolfo Rojas, Apartado 4527.

Porrúa Hnos. Esquina Reloj y Donceles.

México, D. F.

La correspondencia diríjase al

APARTADO POSTAL 4527.—MÉXICO, D. F.

Circula los días 1º y 15 de cada mes.

MANUEL M. PONCE

ESCRITOS

Y

COMPOSICIONES MUSICALES

PROLOGO DE RUBEN M. CAMPOS

CULTURA
T. IV NUM. 4
1917

*

Julio 1º de 1917

«IMPRENTA VICTORIA»—4ª CALLE DE VICTORIA 92

MANUEL M. PONCE.

Una personalidad nueva reclama un lugar en nuestras letras, después de haberlo conquistado en nuestro arte musical, la de Manuel M. Ponce. Convicto de que el artista moderno está obligado a expresar sus pensamientos no solamente en forma clara, sino en forma armoniosa, rítmica, imaginativa, ha tomado por modelo al gran lírico y romántico Wagner, y mientras llega la madurez en que compondrá poemas para musicar sus propias obras, compone prosas jugosas, apiñadas como racimos, como espigas, como mazorcas que si hoy son hilos de perlas mañana serán simientes fructificadoras.

Educado en la cultura latina de Italia y en la cultura saxona de Alemania, ofrece una fusión laudable a su temperamento hispanoamericano, con su producción clara y sobria en las letras, como exquisita y sobria en música. Las ideas expresivas de la belleza, que en sus prosas hallan una exposición clara, especular y sencilla, en su música son de una aparente complicación por la

novedad constante que presenta su factura modulativa; pero analizadas por la lectura y la ejecución; sorprenden por la facilidad y la sencillez con que están escritas.

No superpone, no recarga, no amontona para decirlo gráficamente, las sonoridades en su música para producir la emoción de belleza que él siente; sino que amplía el desenvolvimiento armónico invirtiendo los acordes hasta encontrar el que necesita, y así con unas cuántas notas presenta un efecto sorprendente de novedad, vistiendo al pensamiento de trajes nuevos y suntuosos, como a una princesa oriental que se vistiese en París. Porque a pesar de la fusión de las dos culturas que integran su personalidad, la musicalidad de Ponce tiende a las modernistas formas revolucionarias del arte contemporáneo de Francia, y solamente su fundamental educación clásica lo ha detenido en el punto en que es más bella y más seductora la sima: en el borde.

La seducción de las sirenas atrae a Odysseus que, flaqueante, se hace atar al mástil de su birreme griega, y del canto de las sirenas toma las formas melodiosas y armoniosas que vibran en su arte reproductor de la polifonía de la naturaleza. Escogido el espíritu que oye y recoge y reproduce esas vibraciones. Habrá reunido a la ponderación de su exquisito gusto estético, la poesía que no sabe oír sino quien tiene el dón de ensueño.

Y así como su música es vagarosa, melodiosa, armoniosa, mecida en un vaiván de ensueño, su producción literaria es fija y neta, expresadora de su pensamiento firme y amplio, de sus ideas fuertemente arraigadas a las grietas del cráter que es su inspiración musical. Sus apreciaciones de los problemas que analiza tienen la fuerza de la convicción, la persuación de la verdad.

Para hablar de la inspiración y del valer de un músico, la fraseología crítica ha inventado clisés que no dan absolutamente idea de la belleza auditiva de una composición musical. Así, hablar de abundancia de ideas o de verba en elogio de una personalidad, de su inventiva, de su originalidad, de su facilidad melódica, de su riqueza armónica, no sugiere ninguna idea lineal acerca de la belleza auditiva que exige ser oída, como la belleza plástica exige ser vista, para ser juzgada; y el mismo clisé sirve para delinear a un clásico, o a un romántico, o a un modernista, es decir, dar una síntesis negativa en frases que pueden delinear a varios sin referirse a ningún artista; porque si de una obra literaria puede dar idea un fragmento de una obra extensa, o de una composición arquitectónica puede dar idea una fotografía, de una composición musical no puede dar idea sino la composición misma, escrita en notas, para que pueda ser ejecutada y oída.

Por eso es que, tratándose de la obra musical del compositor Ponce, hemos optado por repro-

ducir algunas páginas musicales que pueden sintetizar su manera de componer, que presentan su pensamiento real, comprensible para quienes sepan leer mentalmente el idioma de las notas, y fácil de ser oído para quienes entiendan ese idioma sin leerlo ellos mismos. El análisis o la audición de esas páginas podrá, acaso, justificar nuestra apreciación de la producción musical de Ponce, y de la altísima estima en que tenemos al joven maestro.

La personalidad de Ponce presenta un aspecto muy interesante si si le estudia como conductor de los folkloredas de su país, como revelador de las bellezas arcanas que encierra la música popular de los campos y de los barrios. Es un aspecto en el que, por el amor con que Ponce ha estilizado los cantos nacionales, se descubre la filiación romántica del compositor, la tendencia a embellecer y restaurar las formas melodiosas nuestras de principios del siglo pasado, que fué cuando se popularizaron y fijaron la canción y el jarabe en su estructura característica, conservada desde entonces con amor y juzgada bella hoy que el snobismo artístico, imitador y deificador de europeísmos, se esconde ruborizado ante el criterio amplio de la cultura moderna, que descubre un tesoro propio en nuestro folklore, si bien hasta que lo ha visto al través del temperamento de un artista.

Y, lo más plausible en el compositor Ponce, es

que ha comprendido la necesidad de poseer la frescura de la naturalidad juvenil para que la obra de arte emocione. A punto de ser arrebatado por el maelstrom del subjetivismo moderno que no tiene freno ni ley, más que la confianza plena en sí mismo, Ponce vió la juventud siempre florida de su pensamiento y sintió la necesidad juvenil de ser comprendido, de ser amado, de no consumirse en la altivez egoísta de desdeñar a las almas melodiosas de ensueño, sedientas de aguas vivas al alcance de los labios; y entonces desdeñó la complexidad del arte moderno llevado al colmo en abstrusismos de armonización inaudita, y volvió a abrir el cauce a la fuente inextinguible. Acaso oyó una voz fraternal, un eco de su pensamiento, que le decía: «Y, sobre todo, no dejes de ser romántico, porque habrás dejado de ser joven».

Y puesto que no ha concluido aún de decir todo lo que su juventud ha atesorado en sentimentalidad y en amor, tiene muchas cosas que contarnos de lo que le cuentan a su espíritu los geniecillos de las florestas, las notas errantes de infortunio de la raza vencida, el adiós del pasado que va impregnado de la poesía pura, de la música melodiosamente armoniosa, armoniosamente melodiosa, de que está empapada el alma de nuestro músico.

RUBÉN M. CAMPOS.

ENSAYOS DE ESTETICA MUSICAL.

I. LA MÚSICA. [1]

No se discute ya la naturaleza profundamente subjetiva de la música. Entre los grandes misterios de la Vida está el de la esencia de este arte dulce y poderoso, evocador y creador, a un tiempo mismo, de las más diversas emociones.

La estética musical—parte de la estética general—pretende analizar y reglamentar lo que a la belleza musical concierne; mas, a pesar de los profundos y sutiles estudios llevados a cabo por sabios eminentes, la obscuridad envuelve aún el origen de las emociones despertadas en nuestro ser por la magia de los sonidos combinados.

La música descubre en nuestro espíritu un universo nuevo de emociones, como la luz ilumina y fija las líneas y los colores en la naturaleza.

No comprendemos: sentimos, y eso nos basta.

Creo que Schopenhauer ha dicho que la música es una verdad superior a toda realidad material. Llega esta hada hasta las puertas del espíritu, y con la varita mágica de las combinaciones sonoras alivia, enferma, cura o hiere, consuela o atormenta a las almas elegidas que esperan sedientas el manantial purísimo del goce estético.

---

(1) Especialmente escrito para "Cultura".

Pero la superioridad innegable de la música sobre las otras artes sus hermanas, radica en su universalidad; pues, mientras éstas—la poesía, la pintura, la escultura—hablan especialmente a los espíritus cultivados, la música extiende su dominio sobre los seres inferiores, y aún sobre los irracionales. ¿Qué fuerza misteriosa impulsa a los animales, algunas veces, al oir música, para dar muestras de alegría o de dolor? ¿Qué instinto guía al salvaje para fabricar instrumentos musicales? Es que la música forma parte integrante de la existencia, y acompaña a la humanidad desde que nace, con las canciones de cuna, hasta que muere, con las graves armonías de las fúnebres marchas.

«Grito de dolor o de alegría—dice el Dr. Riemann,—inflexión tierna o alegre, la música es la expresión del sentimiento, del estado anímico; por este mismo hecho, no solamente es comprensible, sino engendradora de sentimientos, de estados de alma semejantes a los que la inspiraron, para todos los seres organizados de la misma manera».

Por su parte, Herder reconoce que los movimientos sonoros son una imagen de los movimientos de nuestra alma: «Sonidos—dice—que se suceden con lentitud, o con rapidez, en un movimiento igual o desigual, sonidos graves o ligeros, tímidos, rudos o atenuados, llamados también choques, palpitaciones, suspiros, olas de emoción o de alegría.... despiertan en nuestra alma movimientos análogos. Nuestro ser pasional se yergue o desmaya, se estremece de gozo o se arrastra lamentablemente; tan pronto se impone como retrocede; la emoción le hace unas veces más fuerte y otras más débil. En una palabra, cambia su propio movimiento, su actitud, a cada modulación (cambio de dinámica), a cada acento que le conmueve, y, aun más, a cada modificación del tono. La música toca en nosotros una especie de clavicordio que forma nuestra propia naturaleza, en lo que de más íntimo tiene».

Los sonidos dispersos que se agrupan y ordenan confor-

me a la voluntad dominadora del compositor, forman, en la obra de arte, un mundo ideal, en el cual las notas adquieren importancia diversa, como en el mundo real las personas. Una sinfonía es un fragmento de vida, tan intensa, como puede serlo en la realidad de la existencia. Las notas adquieren un valor sonoro más o menos importante, según la tonalidad en que se mueven. Hay sonidos preponderantes que gobiernan—amparados por el ritmo-- todo ese conjunto armonioso que bulle y se entremezcla en una verdadera vida ideal. En una obra polifónica, las notas simpáticas se buscan y agrupan en torno a los sonidos conductores que constituyen la melodía, formando núcleos que se repelen en las disonancias o se unen en el dulce reposo de las cadencias.

Frecuentemente se compara a la música con la arquitectura, o más bien dicho, se emplean términos de arquitectura al hablar de una obra musical. Y, en verdad, la analogía existe. En una obra sinfónica hay temas fundamentales que son como los cimientos y las columnas de la composición. Hay arabescos que adornan la construcción sonora; hay notas agudas que semejan agujas de catedrales góticas; melodías bellas como bajo-relieves; conjuntos armoniosos como cúpulas brillantes...

Pero más que en las formas plásticas con que la imaginación pudiera representar las obras musicales, el poder de la música reside en el campo de las emociones. Su imperio es particularmente espiritual.

En efecto, la música es, entre todas las artes, la más distante de la Naturaleza. Todos los ruidos, el murmurar de una fuente, el silbido del viento, el estruendoso rugir del trueno, el rumor de las olas y otros muchos fenómenos sonoros, no son en manera alguna música. El canto mismo de los pájaros no puede darnos una idea de lo que nosotros entendemos por «frase musical». Las tempestades, los rumores del bosque, las cascadas, los ruidos, en fin, de la Naturaleza, jamás podrán

ser reproducidos, ni aun en caricatura, en una composición musical. Se recurre a los folletos explicativos para sugestionarnos; pero en el fondo, la música sólo puede expresar el terror, la inquietud, la desolación, el amor, la alegría, la tristeza, los sentimientos, en fin, más íntimos del alma en sus innumerables variantes.

Beethoven decía a Wilhelm Gerhard: «Decrire appartient «á la peinture. La poésie peut aussi, en cela, s'estimer heu«reuse, en comparaison de la musique; son domaine n'est pas «aussi limité que le mien; mais, en révanche, le mien s'étend «plus loin dans d'autres régions; et l'on ne peut pas atteindre «si facilement mon empire» (Romain Rolland. Vie de Beethoven). ¿El autor de la Sinfonía Pastaral se propuso «pintar» los paisajes campestres y llevar al pentagrama el estruendo de la tempestad en su magna sinfonía? Evidentemente que no, después de las palabras que acabamos de trascribir. El maestro expresó en armonías divinas los movimientos emocionales de su alma frente a las fuerzas desencadenadas de la tempestad o ante la serenidad de los campos florecidos.

Conmover, elevar el espíritu, emocionar nuestro ser pasional; ampliar los horizontes de la vida ideal, dulcificar y suavizar las esperanzas de las almas amargadas por los sufrimientos o la desesperanza: he ahí la verdadera, la nobilísima misión de la música.

¿Cómo esas combinaciones de sonidos pueden realizar tales milagros?

Ese es el misterio.

Dice Combarieu que si existiese un ser capaz de explicarnos la esencia de la música, no podríamos comprenderlo.

Conformémonos, pues, con sentir y gozar.

En nuestro ser existe una especie de clavicordio, nos ha dicho Herder.

Y bien, dejemos a la mano intangible y divina de la músi-

ca que arranque de ese espiritual instrumento las emociones más recónditas y las más dulces vibraciones.

En ello encontraremos la suprema felicidad.

ESTUDIO SOBRE LA MUSICA MEXICANA.

I.

LA MÚSICA POPULAR BAILABLE.

Dice Herbert Spencer en sus maravillosos «Primeros Principios», que el ritmo del discurso, el ritmo del sonido y el ritmo del movimiento eran, en un principio, partes del mismo todo, y sólo el progreso—que se abre paso a través de los tiempos—pudo separarlos.

Las leyes de la evolución encontradas por el célebre filósofo inglés, han sido aplicadas a la música por Chilesotti e la siguiente fórmula: La evolución del arte musical conduc^{n} de una sencillez confusa a una complejidad clara; de un orden disperso, uniforme e indeterminado a un orden concentrado, multiforme y decisivo, resultando cada integración parcial de la materia centro de transformaciones siempre crecientes.

Todos los pueblos de la tierra han celebrado con danzas sagradas o guerreras sus ceremonias importantes y así, recordamos que el himno compuesto por Moisés sobre la derrota de los Egipcios, fué bailado y cantado; los israelistas bailaron y cantaron en las fiestas del becerro de oro; David

bailó delante del arca; los griegos y los romanos danzaban y cantaban en todas sus fiestas. De las danzas sagradas y guerreras, surgieron las puramente guerreras y de éstas, las danzas populares. Tal es, según Spencer, el origen de los cantos y bailes del pueblo.

La música, ligada estrechamente a sus hermanas la poesía y la danza, sufrió, al par que éstas, una lentísima transformación. Cada instrumento que se inventaba, era un paso hacia la emancipación de la música. Fué en Grecia donde comenzó la separación de estas artes. Ya los movimientos, las palabras y los sonidos no se empleaban simultáneamente, como en los primitivos tiempos; la poesía se dividió en dos géneros: el épico y el lírico, prevaleciendo el uso de recitar los poemas épicos y cantar los poemas líricos. Era el nacimiento de la poesía y la liberación de la música que, con la aparición de nuevos instrumentos, se constituía en arte independiente y profundamente subjetivo. Sin embargo, ¡cuántos siglos transcurrieron para que apareciera la monótona *diafonía* y el imperfecto *discantus*! La ley de la evolución se cumplía en la eternidad, y de la cuna de la armonía que fué el *discantus*, ascendemos a los esplendores del Renacimiento.

Alessandro Striggio, Okeghem, Orazio Vecchi y más tarde Monteverde y el príncipe de la polifonía, Pier'uigi de Palestrina, sentaron las bases de nuestra música contrapuntística. Se había pasado ya de la sencillez confusa a la complejidad luminosa; la música era verdadera, música sabia y perfeccionada, y la aparición de dos inmensos genios que se llamaron Bach y Haendel, fué el coronamiento de esta época de oro para el arte.

***

También en nuestras selvas americanas existían en un principio las tres artes en estado embrionario: las palabras el movimiento y el sonido eran partes inseparables del mis-

mo todo. La evolución seguramente se habría verificado en la lentitud de los siglos; pero la férrea mano del conquistador hispano, nos trajo el tesoro de la civilización y el inapreciable don de la música, ennoblecida ya por los viejos maestros flamencos del siglo XV.

Llegó la música europea, y en medio de las luchas entre la civilización y la barbarie, se infiltró en el alma mexicana, modificándose y adaptándose al medio poco propicio que ofrecía un país reacio a las más altas manifestaciones de la cultura.

Yo creo que nuestros actuales cantos y bailes populares, datan de una época relativamente reciente, tal vez desde la segunda mitad del siglo XVIII. Tengo algunos datos para creerlo así y entre ellos, encuentro uno muy importante: tal es el bando impreso en un pliego de papel del sello 4º para los años 1802 y 1803, prohibiendo «*el pernicioso y deshonesto bayle nombrado jarabe gatuno*, que el mes de octubre último llegó a su noticia con mucho sentimiento de su corazón, que en esta capital y otros lugares del reino, se iba introduciendo este bayle que por sus deshonestos movimientos, acciones y canto, causaba rubor y desagrado aún a las personas de menos delicada conciencia». Firma el bando D. Félix Berenguer de Marquina, Virrey de Nueva España, etc. Dado en México a 15 de diciembre de 1802.

Creo que no andaremos muy alejados de la verdad si damos por cierto y afirmamos que las canciones y otros bailes semejantes al jarabe gatuno condenado por el virrey, aparecieron en la segunda mitad del siglo XVIII. Ahora bien, la música dominadora en esa época era la italiana, que extendió su influencia irresistible hasta los mismos compositores germanos que, como Haydn, Mozart y el mismo Beethoven, no se libraron de ella. Parece simbólico el hecho histórico de que Haydn, austriaco, sirvió de limpiabotas al viejo Porpora, napolitano, durante su tercer viaje a Viena.

Esta influencia decisiva de la música italiana sobre las otras escuelas, tuvo su efecto indudablemente en el ambiente musical de España, reflejándose más tarde en nuestra canción popular de melodía amplia y simétrica muy diferente de los cantos españoles que, como las malagueñas, rondeñas, granadinas, etc., tienen una forma melódica inconfundible. En cambio, nuestros cantos bailables descienden directamente de las danzas españolas, como veremos más adelante.

***

¿Cuáles son los elementos armónicos o melódicos constitutivos de la música mexicana? Los elementos armónicos son pobres y sencillísimos, empleándose, casi siempre, solamente los acordes fundamentales sobre la tónica, la dominante y la subdominante. Raramente se encuentran modulaciones a tonalidades vecinas.

Los acompañamientos de los bailables son monótonos y sin el menor interés armónico; la melodía, en cambio, es frecuentemente sugestiva y de un sabor local remarcable. Pero en todos los bailes se nota falta de desarrollo melódico; repetición constante de pequeños temas de dos o cuatro compases; pobreza en los ritmos y una vaguedad intraducible al prolongar el primitivo acompañamiento indefinidamente después de cada copla.

El carácter general de la música mexicana es triste y apasionado, como apasionado y triste es el mestizo que la compuso.

Es profundamente triste la llanura desolada al morir la tarde; y al morir con ella la esperanza de mejoramiento y la fé en la humana justicia, el alma del campesino desventurado y polvoriento, que regresa de su labor cuando se enciende sobre la lejanía azul de las montañas la primera estrella, siente toda la melancolía de la vida, el peso de una existencia inútil, y como único refugio de su infelicidad, esconde su

pensamiento en el dulce recuerdo de su rústico amor. Y entonces canta sus dolientes canciones; y entonces nace de su corazón dolorido la queja que más tarde se convertirá en triste canción.

Por eso las canciones mexicanas hablan constantemente de amor y de tristeza; no tienen la fogosidad de los cantares españoles llenos de notas sobreabundantes y de fermatas; ni la gravedad religiosa del *Lied* alemán; ni la solemnidad dolorosa de la *Dumka* tcheca; ni la heroica declamación del *Lassan* húngaro; ni la espiritualidad del *Couplet* francés; ni la risueña elegancia del Vals vienés. No es comparable a ningún canto europeo; pero encierran un poco de pena, un poco de amor, un poco del alma bumilde del pueblo que la ha creado.

***

Podríamos dividir en tres categorías las composiciones populares mexicanas:

música bailable,
música religiosa,
canciones.

La música bailable puede decirse que la componen exclusivamente los *jarabes*, pues las danzas habaneras, schottisch, valses, mazurkas, *two steps*, etc., no son música vernácula, sino imitaciones más o menos felices de bailes europeos, norteamericanos y cubanos. El baile nacional, es sin duda alguna, el jarabe.

Musicalmente, el jarabe es una frase melódica armonizada con gran sencillez; el compás es frecuentemente de 6 | 8 y algunas veces de 3 | 4 o 2 | 4. El aire es siempre vivo.

Nuestro jarabe es de origen español, tal ves desciende del *zapateado* o de las *seguidillas* manchegas que tuvieron su origen en el siglo XVI.

En las ferias de provincia, en medio de una multitud abigarrada que sacude por unos días el amodorramiento de su vida monótona y se entrega a la algazara y al holgorio para celebrar la fiesta del santo patrono, aparecen invariablemente los bailadores de jarabe y se entregan a una danza vertiginosa acompañada generalmente de arpa, bajo de armonía y violín.

Al escribir algunos jarabes, tomándolos directamente del pueblo, me encontré uno curiosísimo por su ritmo: cada dos compases de tres tiempos, tiene intercalado uno de dos; de manera que la frase melódica resulta truncada y precisamente esta anomalía constituye la originalidad y belleza de este baile. Existe la creencia de que estos compases amalgamados son de origen vasco; pero la verdad es que se han encontrado entre los aires populares servios y rusos, y muy especialmente entre las antiguas melodías finlandesas.

A pesar de la prohibición del Virrey Marquina, el jarabe ha llegado a ser el baile favorito del pueblo, la danza típica de México.

Muchos jarabes son bailados y cantados a la vez, siendo las poesías ya picarescas, ya ligeras o en forma de *cantares*.

He aquí algunas:

Amar con pena y resabio
es el mayor sacrificio;
vale más tonto y no sabio
que amante, pero sin juicio,
para no sentir agravio
ni agradecer beneficio.

***

Los pajarillos y yo
nos levantamos a un tiempo:

ellos a cantar el alba
y yo a llorar mi tormento.

***

Anoche soñaba yo
que dos negros me mataban,
y eran tus hermosos ojos
que enojados me miraban....

Y la musa popular continúa por este camino exornando la melodía con tiernos cantares o apartándose del camino llano y florido del romanticismo, para tropezar con los escollos de las coplas de color subido a donde, ciertamente, no la seguiremos.

OTROS GÉNEROS DE MÚSICA POPULAR.

La *Valona* es una composición mixta de canción y recitativo.

Conozco pocos ejemplares de estas extrañas creaciones populares. Una, que me impresionó vivamente, está construida con un pequeño tema que se repite al terminar cada período de la narración declamada sobre un sonido o nota musical, que asciende o desciende, según la intensidad del hecho dramático que se relata.

Comienza la composición a que me refiero con el pequeño trozo musical, doloroso y obsesionante, que prepara el ánimo para recibir la narración que comienza de esta suerte:

Ah! qué sonido de llaves....
ah! qué altura de paredes....
veinticinco calabozos
tiene la cárcel mayor.
Todos los he recorrido;
la capilla es el mejor....
Y estoy aquí ajusticiado

si, por haberla querido;
no por haberla matado!

Después refiere el protagonista detalladamente el crimen; cómo ciego de ira le hundió el puñal, pisoteándola, después, a la adúltera, a la perversa mujer. En seguida cuenta cómo lo llevaron prisionero y cómo fué sentenciado a pagar ese crimen con su vida. Termina esta original composición de la siguiente manera:

¡Virgen de la Soledad!
pon tus ojos de piedad
sobre el reo que va a partir....
que va a morir....
Las cinco son....

Es decir, había llegado la hora de la expiación.

Después de cada período reaparece el tema melódico triste y desolado, comentando la dramática escena que sirve de argumento en esta valona.

Todas las composiciones de este género que conozco, tienen argumentos trágicos. En otra valona, una madre pierde a su hijo pequeño; lo busca angustiada por todas partes; al fin lo encuentra, después de varios días, muerto de hambre y frío en mitad del arroyo. En otra, una mujer muerta y abandonada, da materia al autor popular para presentar un cuadro triste y sombrío tomado seguramente de la vida real.

La producción de estas curiosísimas narraciones es cada día más escasa y es difícil encontrar quien sepa las ya existentes.

***

La música popular religiosa es, por cierto, bien pobre; apenas si conocemos dos o tres cantos religiosos verdaderamente populares, pues la mayor parte de los que se cantan,

han sido compuestos por los mismos organistas, imitando las peores composiciones europeas que nos llegan, con carácter sacro-teatral. Esa música no debe considerarse como genuinamente popular (aunque la cante el pueblo) por la razón que ya dejo apuntada.

Entre los cantos religiosos emanados del pueblo, hay uno característico que le llaman el *alabado*. Este nombre me recuerda la ocasión en que lo oí cantar por vez primera.

Era un suntuoso anochecer, en pleno campo aromático y en inefable paz de ocaso. El inolvidable maestro D. Justo Sierra precedía al grupo de sus devotos, que le seguíamos con la esperanza de oir cantar el *alabado* en el *tinacal* de una hacienda inmediata a esta ciudad. Penetramos al recinto donde inmensos depósitos contenían el licor embriagador de los aztecas. Y en ese templo del trabajo (no de la embriaguez) había una absoluta quietud y una penumbra misteriosa.... Poco a poco entraban los campesinos y se dirigían fatigados y soñolientos al improvisado altar formado por sencillas flores del campo, una lámpara de aceite y un pequeño retablo con una imagen de la consoladora de los afligidos.

Después del rosario, surgió el canto lento y lúgubre que entonaba una voz y contestaba el coro formado por aquellos despojados, por aquellos humildes que hacía muchos años suplicaban a la virgen impasible del retablo, que les devolviese sus tierras, que les socorriese en sus necesidades. El canto se repetía triste y monótono. Me dijeron que ese salmo popular es cantado, en el silencio de la noche, cuando trasportan algún cadáver.

***

El venerado maestro inclinaba su luminosa cabeza y recibía en su corazón paternal aquel mar de voces clamorosas que imploraban fervorosa e inútilmente al cielo....¡bóveda obscura donde ya florecía la armonía cintilante de los astros!

***

El *alabado* es un verdadero estribillo musical de armonización primitiva y poco interés melódico, es emocionante en determinadas circunstancias, cuando se escucha cantado por un gran número de voces en el misterio de una noche campestre, pongo por caso.

Semejante al *alabado*, es el *trisagio*, muy conocido y cantado en el interior de la República. Forman este pequeño canto religioso, dos partes que hacen las voces de estrofa y coro, repitiéndose hasta terminar la poesía.

Como acabamos de ver, la música popular religiosa tiene escasa importancia para quien intente construir con esos temas obras religiosas de cierta magnitud. No se encontrarán seguramente en esos pequeños temas los elementos para la composición de una gran misa o un oratorio, y en caso de realizar una obra de esa naturaleza, no resultaría, ciertamente, palestriniana ni digna de figurar (en cuanto al estilo) al lado de las de Orlando Lassus y Victoria, ni siquiera presentable ante las obras de Haberl, Hanisch o el canónigo Witt.

***

Nos resta por examinar la música costeña: los voluptuosos *danzones*, los *tangos* y las danzas lánguidas.

Aunque estas camposiciones han sido creadas en México y han alcanzado gran popularidad, debemos considerarlas como verdaderas imitaciones de la música cubana. En efecto, los *tangos*, los *danzones*, las *guajiras*, las danzas habaneras, etc., son de origen netamente cubano y como las compuestas en nuestro país aún no se han emancipado de este estilo musical peculiarísimo de la perla antillana, modificándose y convirtiéndose en danzas nacionales, juzgo que no deben considerarse como parte importante del folklorismo nacional.

Pasemos, pues, a estudiar la parte más noble y más interesante de nuestra música: la canción popular.

II.

LA CANCION MEXICANA.

LA CANCION POPULAR.

La canción popular es la manifestación melodiosa del alma de un pueblo. El pueblo canta, porque necesita esa exquisita forma de expresión para externar sus más íntimos sentimientos. Es el desahogo del alma popular que sufre y calla, y no hace uso de las palabras únicamente, porque sólo la música puede interpretar sus más recónditas emociones. Por eso, la música es la más antigua y la más dulce compañera de la humanidad.

Pero no todas las clases sociales han podido expresar sus emociones musicalmente; parece que el destino, que ha privado a tantos desheredados de las comodidades y placeres que proporciona la riqueza, ha dotado a esos mismos desamparados de la fortuna de un sentido musical extraordinario y de un sentimiento poco común, de que carecen, por lo general, los que forman la clase aristocrática.

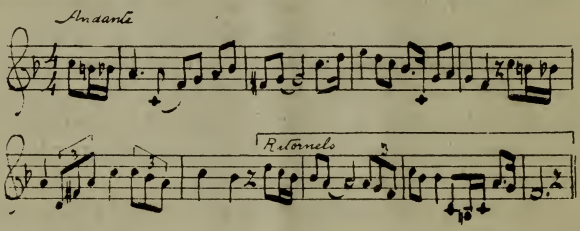
Por eso la canción es producto genuino del pueblo. Nunca tuvo su orígen en los salones dorados y deslumbrantes de los magnates; no surgió jamás de una soirée aristocrática. La canción popular nació en las humildes chozas o en las modestas viviendas de los menesterosos. No podía ser la expresión del sufrimiento de un poderoso, porque los sufrimientos

de los poderosos se evaporan entre las burbujas del champagne o se olvidan en la loca carrera de un automóvil....No podía ser tampoco la expresión del amor de un burgués, porque el amor de los burgueses se contenta y se mece con un vals de opereta vienesa o se exalta con el ritmo canallesco de un cake walk americano.

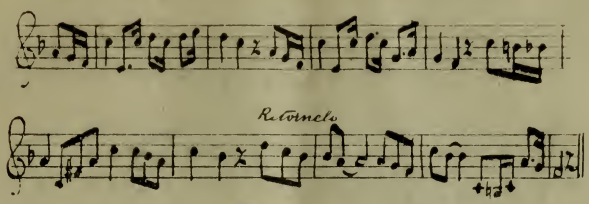
La canción popular encierra todo el sufrimiento, la pasión, el amor, los celos, la esperanza, la desilusión, los recuerdos, las tristezas y las fugaces alegrías de esa clase social condenada al rudo trabajo y a la indiferencia de los próceres.

La canción popular no pudo nacer después de un »five o'cloc tea» o de una partida de «tennis»; no pudo surgir de los labios pintados de una señorita de sociedad. Es sencilla como las florecillas del campo, doliente como la vida del pueblo, dulce y apacible como un santo atardecer; lleva en su melodía las visiones de felicidad y los delirios de esas pobres almas pequeñas que pasan por el mundo recorriendo la vía dolorosa que el destino implacable les ha marcado....

La canción popular mexicana se divide en dos partes: en la primera se expone la frase francamente melódica, la cual termina en la misma tonalidad en que fué iniciada.



La segunda parte está compuesta de dos compases que se repiten para completar la frase musical y, después, el ritornelo característico del final de la primera parte, termina la canción.



Toda la belleza de estas pequeñas composiciones reside en la melodía, pues, como se habrá notado, los acordes que deben emplearse para armonizar la canción que como ejemplo he escrito, son los naturales, sobre la tónica, la quinta y la cuarta de la tonalidad.

La forma melódica de la canción mexicana, es indudablemente de origen italiano, pues carece de los *tresillos* y *fermatas* de los aires españoles, así como el estilo peculiarísimo del Lied alemán.

TRES FORMAS DE CANCIONES MEXICANAS.

Teniendo como base de composición el procedimiento que hemos conocido en el ejemplo anterior, podemos reconocer tres formas de canciones mexicanas:

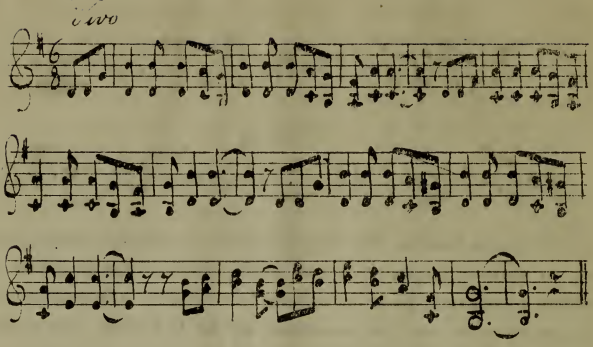
1ª La canción de melodía amplia y lenta.

2ª La canción en movimiento rápido.

3ª La canción en compás ternario y en tiempo moderado.

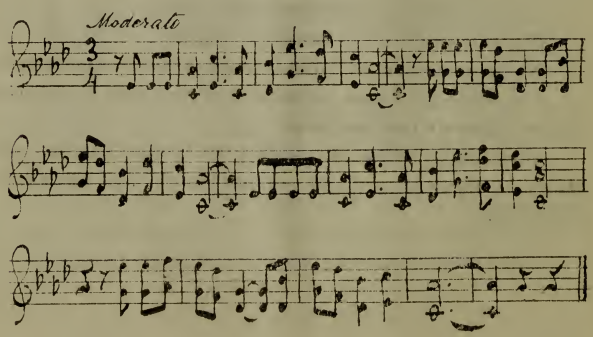
Sin embargo, todas conservan el ritornelo característico y la sencillez de modulaciones.

Como un modelo de canción en tiempo rápido, podría servir la siguiente canción originaria de las serranías de Chihuahua:



En esta segunda forma encontramos dos novedades: el aire vivo y bailable del trozo y el compás compuesto de 6—3. A pesar de tener el mismo compás de la *Tarantella* italiana y del *Zapateado* español, se nota una gran diferencia en los procedimientos rítmicos, pues en esta segunda forma de canción mexicana se encuentran con mucha frecuencia notas de pequeño valor, ligadas con otras de mayor duración, que producen en el ánimo una impresión inquietante y desconcertadora (Véase el tercer compás del último ejemplo).

La tercera forma de canción, compuesta en compás ternario, tiene el aire de mazurka lenta y las particularidades que se notan en las otras formas:



Esta tercera forma de canción se encuentra con menos frecuencia que la primera forma de melodía lenta y en compás cuaternario o binario, y algunas veces carece de segunda parte.

Hay entre estas canciones de compás ternario, una en que la inspiración del anónimo autor popular, alcanzó un grado de belleza verdaderamente notable; me refiero a las *mañanitas,* canto popular de melodía nobilísima y de corte beethoviano. La misma popularidad de esta canción, me exime de escribirla aquí.

LOS ASUNTOS DE LAS CANCIONES.

En los asuntos tratados en las canciones populares, se encuentran frecuentemente (entre otros) el amor, el sufrimiento, los celos, la embriaguez y alguna vez, mezclada, la idea religiosa, como en aquella:

Perdí un amor en quien yo tenía interés:
Le ruego a mi Dios que me borre esta ilusión;
Porque si vuelve, otra vez le daría mi amor,
Porque se halla triste y apasionado mi corazón.

o en aquella otra:

Con la esperanza, trigueña hermosa, yo te he querido;
Con la esperanza, trigueña hermosa, yo te he adorado;
Y estos trabajos que entre los dos hemos pasado,
Con la esperanza *de que un Dios* nos premiará.

Por lo general todas las poesías de las canciones populares son muy defectuosas e irregulares, lo cual prueba que han sido compuestas por individuos ayunos de cultura literaria, que expresan sus ideas en la mejor forma que les es posible.

Con frecuencia se encuentran gritos de dolor verdadero,

arrancados a un corazón torturado por el sufrimiento y por la desesperación:

Desesperar del mundo y de la vida,
Buscando paz, anhelando contento.
Es horrible, es atroz mi sufrimiento,
¡Ay! es muy triste ¡oh Dios! ¡oh Dios! vivir....

En cambio, de vez en cuando salta la nota picaresca en alguna canción haciéndonos sonreír maliciosamente:

En las barrancas te aguardo
A orilla de los nopales;
Como que te hago una seña,
Como que te chiflo y sales,
Como que vas a traer leña.
Tú no eres guaje.... ya sabes....

Los compositores populares han aprovechado algunas poesías de literatos más o menos prestigiados, musicando hermosos versos tal vez conocidos por un pobre autor popular en un semanario literario que llegó a la casa del cura, en algún pueblo perdido entre las serranías.

Hay versos en que se ve la mano del poeta, en que se nota la diferencia de sentimiento y la aplicación de imágenes poéticas, cosa poco usada por los autores populares:

Envidia causa a la apacible aurora
Tu rostro angelical de perla y grana,
Y es tu mirada ardiente y seductora
Más pura que la luz de la mañana.

o bien:

¿Qué haré lejos de ti, prenda adorada?
Sin verte, sin oirte, sin hablarte;
Inútilmente intentaré olvidarte
Aunque sea imposible nuestro amor.
¿Cómo privar al campo del rocío?
¿Cómo apagar la luz de las estrellas?
¿Cómo quitarle su murmullo al río?
¿Cómo arrancar del alma esta pasión?....

La embriaguez es el tema de muchas canciones: como el alcoholismo es un elemento (por desgracia) indispensable en la vida de nuestro pueblo, da origen a muchos cantos que adquieren una popularidad enorme, precisamente por el asunto que en ellos se trata:

Vengo borracho, pero les cumplo,
Vengo borracho de gusto y placer;
Si bebo vino es por esa mujer.
Nada les importa: cuiden su vida,
Dejen la mía padecer....

Otra sobre el mismo tema:

Yo me paso la vida borracho,
Sin amores y sin un amigo,
Pues la dicha gozada contigo
Con tu muerte también se extinguió....

GÉNESIS DE LA CANCIÓN POPULAR.

Camille Mauclair se expresa de la siguiente manera, al hablar del origen de los cantos populares: «Resulta imposible, salvo en casos muy raros, y con grandes reservas, determinar la fecha de la aparición de un *Lied,* ni quién fué el autor de la letra, ni la manera cómo la música hubo de adaptarse al poema. El rastro de una canción en el alma de un pueblo, es tan intangible como el vuelo de un pájaro en el aire....» En efecto, sería casi imposible precisar el origen de un canto popular. Sin embargo, podemos creer que la mayoría de esas pequeñas composiciones son producto de la vida campesina, donde los labradores no están contaminados de esa música de género chico, o de insoportables «*Two steps*» norteamericanos. Parece que la canción se ha refugiado en el campo, a donde no llega la peste de la música citada.

No andaríamos muy alejados de la verdad si creyéramos

que el momento de la concepción de un canto popular hubiese sido cuando el peón, terminada su labor, regresa al atardecer a su humildísima habitación, donde lo aguardan la anciana madre y los pequeños hermanos; en un momento dado, siente en su corazón una obscura ansiedad, un oculto deseo de verla «a ella», a la que bajaba con el cántaro al hombro para llenarlo en el río, a la que le sonrió furtivamente en la iglesia en medio de la solemnidad de la misa del domingo, a la que le ha robado la tranquilidad y es su dolor y su alegría, a la que lleva grabada en su pensamiento y metida dentro del corazón... Y entonces, al sólo recuerdo de «ella», como a un maravilloso conjuro, se embellece la vida, el cielo de su México es más azul y más luminoso, las florecillas de las praderas más fragantes y perfumadas, el rumor del río, música gratísima; los cantos de los pajarillos, armonías celestiales y ese atardecer contemplado tantas veces sin emoción, ahora semeja la oración de la naturaleza que se recoge devotamente ante la majestad de Dios, de ese Dios de quien le han hablado sus padres, y ahora le habla a su rústico corazón enamorado, la paz inefable del crepúsculo.... Tal vez en instante semejante ha sido compuesta más de una canción erótica que más tarde aprendieron otros y otros sin llegar a saberse jamás el nombre de su autor.

UN RÁPSODA MEXICANO.

En todas las ferias de la República, hace algunos años aparecía invariablemente un hombre de baja estatura y vientre voluminoso, de color cetrino y manos regordetas, que acariciaban una arpa mugrosa y descordada, que era la única y fiel compañera en su existencia inquieta y aventurera. Este tipo singular era el artista del pueblo, el que, en medio de los cohetes y el rumor de la multitud que se reunía en las ferias, lanzaba sus más agudas notas de barítono *atenorado* acom-

pañándose con acordes primitivos en su zarandeado instrumento.

Este individuo, cuyo nombre ignoro, guardaba en su memoria una inmensa cantidad de canciones que recogía en sus perennes excursiones por toda la República, y al mismo tiempo era el autor de música y *letra* de otros muchos cantos. Había adquirido una gran práctica en el arte de la improvisación y recuerdo perfectamente que al señor mi padre le dedicó una canción, compuesta en muy breve espacio de tiempo.

Indudablemente que este hombre contribuyó al intercambio de cantos populares entre las diferentes regiones del país. Tal vez este verdadero rápsoda haya muerto en un completo abandono, cubierto por la ingratitud y el olvido de las multitudes a quienes hacía gozar con sus más inspiradas canciones.

LA OBRA DE ARTE Y LA CANCIÓN POPULAR.

La obra de *folklorismo* internacional ha tenido muchos e inteligentes apóstoles que, tomando como material precioso las melodías populares, han edificado, con ese material, suntuosos palacios de armonías nuevas, con las que han enriquecido la literatura musical y han mostrado al mundo el alma de sus respectivos pueblos, cristalizada en sus cantos y exornada con las más brillantes galas de su alta y noble inspiración.

¿Se podría intentar algo semejante con los cantos populares mexicanos?

Creo que hay mucho material que explotar y muchas bellas melodías que se podrían transformar en temas de sinfonías, en motivos conductores de óperas o en delicados pensamientos de música de cámara.

Dvorak realizó el milagro de construir un hermosímo cuarteto de arco con temas de los negros americanos, cuyos

temas son, bajo el punto de vista musical, muy inferiores a los nuestros. Glinka y los *cinco* rusos han dignificado esplendorosamente los cantos populares de su patria. Lo mismo han hecho Brahms, Chopin, Schubert, Grieg y tantos otros ilustres compositores.—Ojalá que algún día asome por el orto de nuestro horizonte musical, la aurora esperada de arte propio.

Y si por crueldad del destino tuviésemos que sufrir la injusta opresión de un pueblo más fuerte que nosotros, quedarían para fortalecer nuestro amor a la Patria, el azul incomparable de nuestro cielo y las hermosas canciones populares que son el símbolo de nuestro mexicanismo indestructible.

A Ruben M. Campos.

7ª Mazurka.

M. M. Ponce.

Piuttosto lento

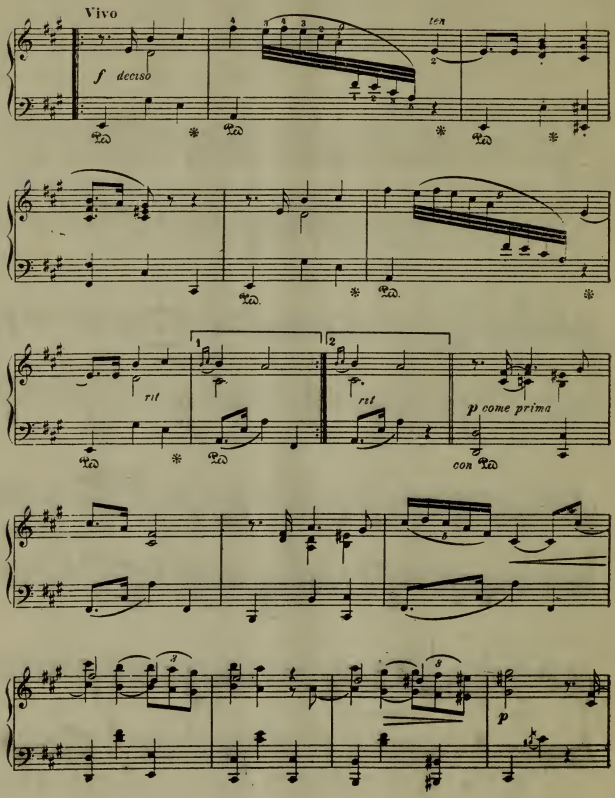
doloroso

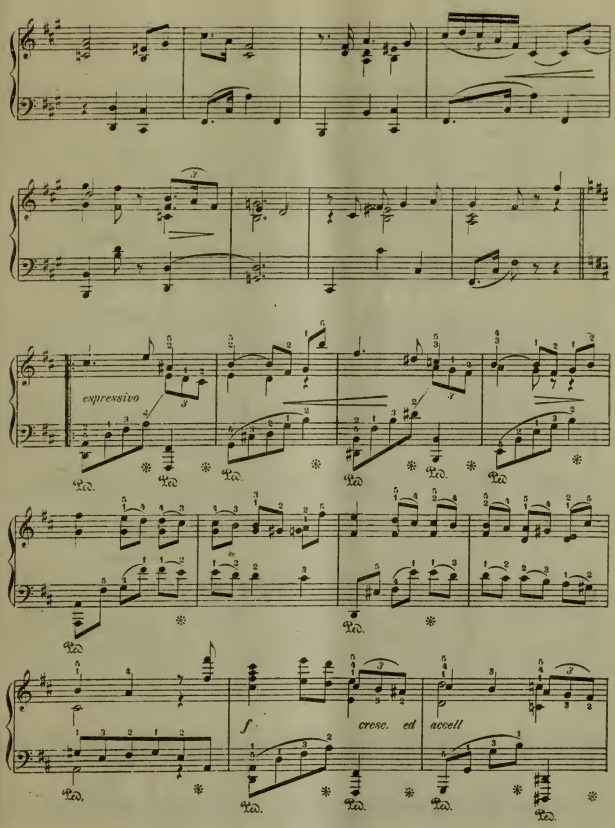
f

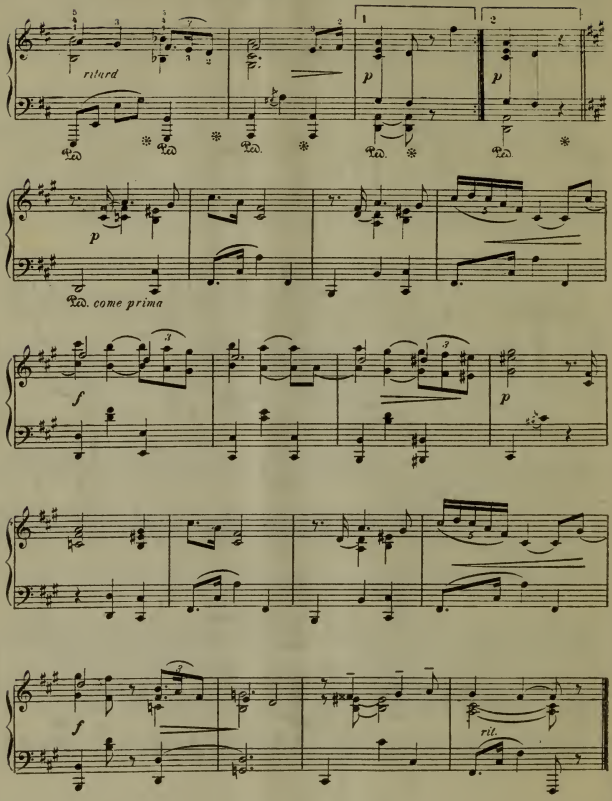
p

f

Esta obra pertenece a la casa Wagner & Levien Sucs., y se publica con el consentimiento de los Editores.


Vivo
f deciso
ten
rit
rit
p come prima
con
p

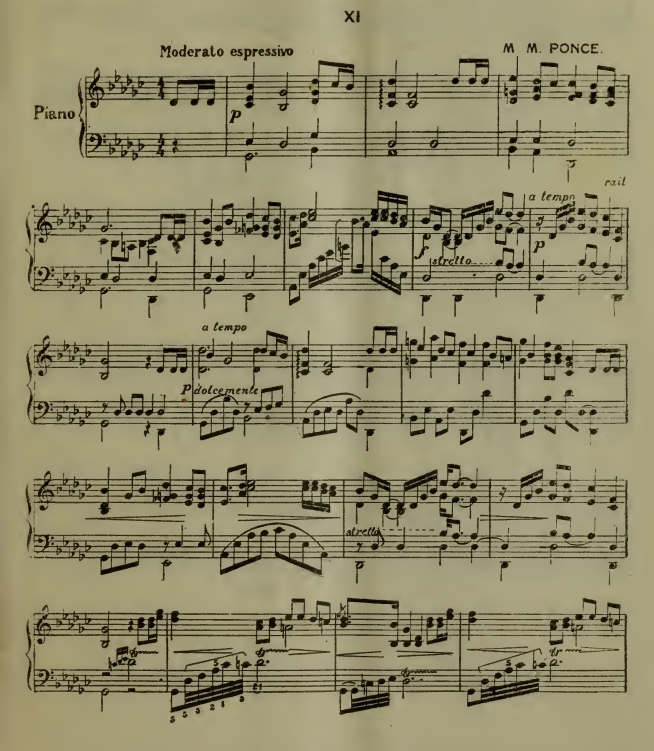

espressivo
f
cresc. ed accell


ritard
p
p
p
come prima
f
p
f
rit.

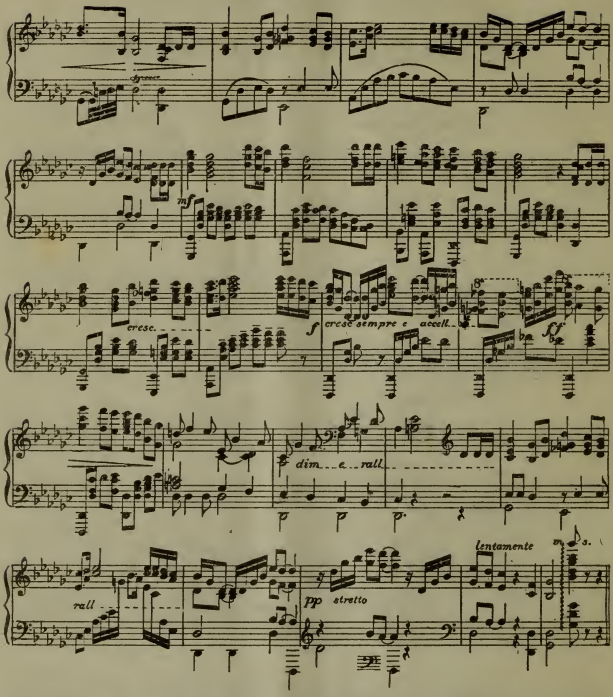
CANCIONES MEXICANAS

CUIDEN SU VIDA

XI



Esta obra pertenece a la casa de Enrique Munguía, y se publica con el consentimiento del Editor.

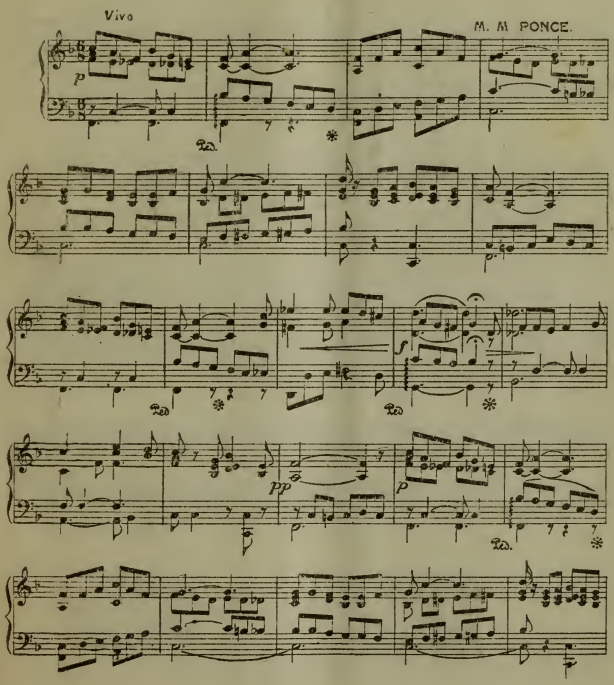


De qué se admiran de un hombre enamorado?
de qué se admiran de que beba vino?
Si bebo vino es por esa mujer.
Nada les importa, cuiden su vida
dejen la mía padecer... ..

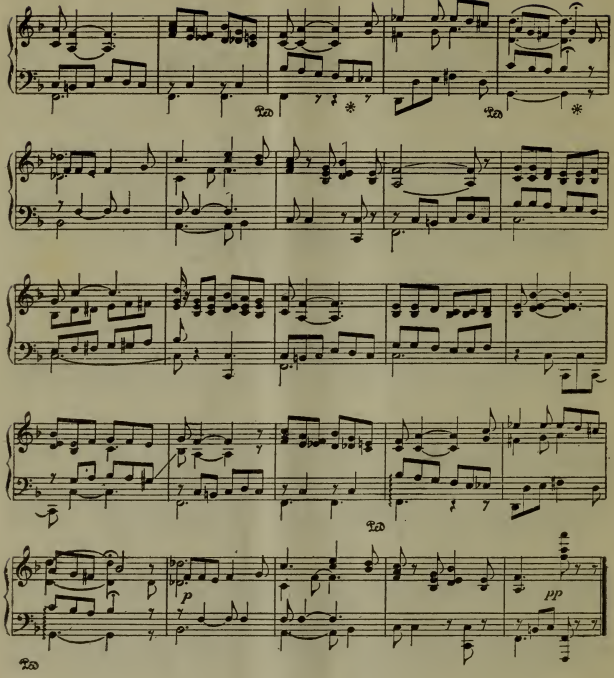
Vengo borracho pero les cumplo
vengo borracho de gusto y placer;
si bebo vino es por esa mujer
nada les importa, cuiden su vida
dejen la mía padecer . .

VALENTINA

XII



Esta obra pertenece a la casa de Enrique Munguía, y se publica con el consentimiento del Editor.



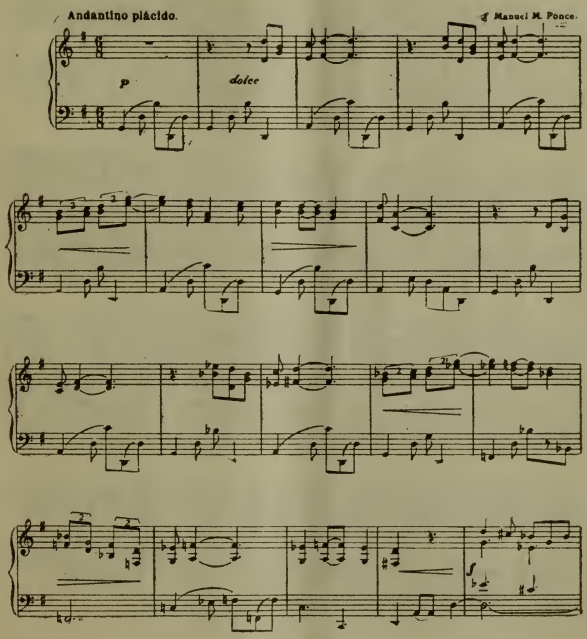
Una pasión me domina
es la que me ha hecho venir
Valentina, Valentina,
yo te quisiera decir
Dicen que por tus amores
un mal me van a seguir;
no le hace que sean el diablo,
yo también me sé morir

Si porque bebo tequila
mañana bebo jerez
si porque me ves borracho
mañana ya no me ves.
Valentina, Valentina,
rendido estoy a tus pies,
si me han de matar mañana,
que me maten de una vez.

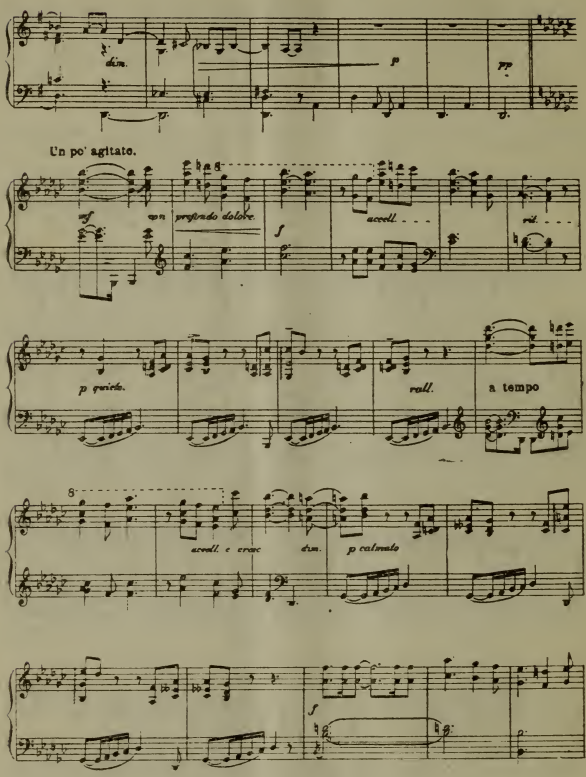
SUITE CUBANA.

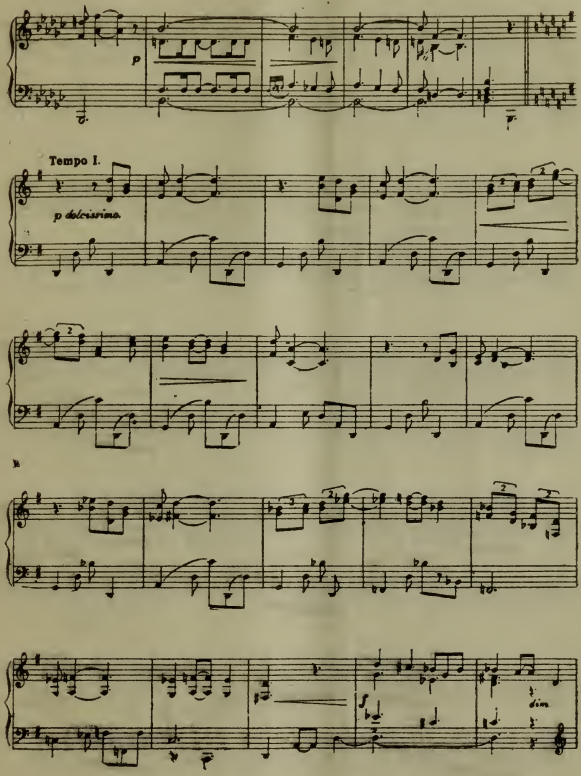
Para Enrique Munguía

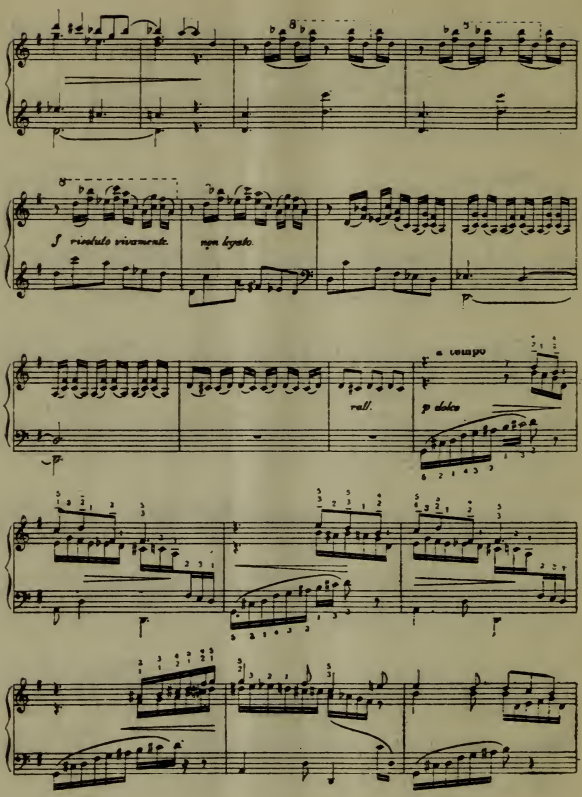
PLENILUNIO.

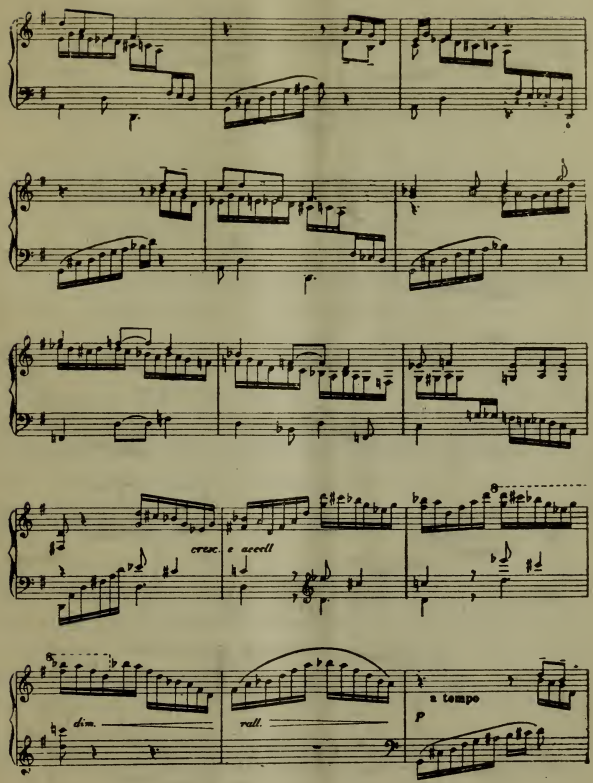


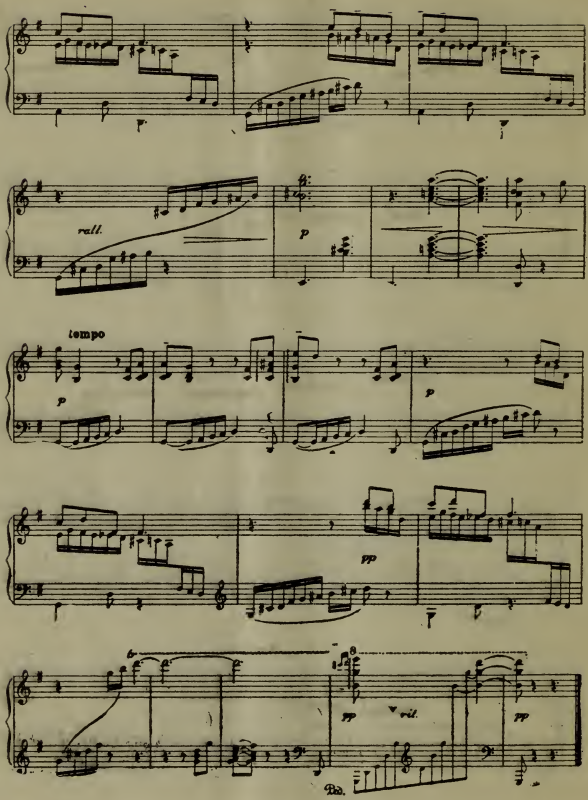
Esta obra pertenece a la casa de Enrique Munguía, y se publica con el consentimiento del Editor.


dim.
p
pp
Un po' agitato.
sf
con profondo dolore.
f
accell.
rit.
p quieto.
rall.
a tempo
accell. e cresc
dim.
p calmato
f


p
Tempo I.
p dolcissimo
f
dim.


f risoluto vivamente.
non legato.
rall.
a tempo
p dolce


cresc. e accell
dim.
rall.
a tempo
p


rall.
p
tempo
p
p
pp
pp
rit.
pp
Ped.

LA GUERRA Y LA MUSICA ALEMANA.

(A propósito del artículo del señor Ramón Pérez de Ayala titulado «Música clásica y música bárbara.»)

En esta espantosa y sangrienta hecatombe, en esta guerra europea en la que formidables elementos luchan para destruir la patria de Beethoven, se oyen voces que gritan desde lejos, acusando a Alemania de salvajismo, procurando arrebatar a esta gran nación sus más preciadas conquistas de arte y hasta la nacionalidad de algunos de sus más preclaros hijos.

Las tesis que desarrolla el señor Pérez de Ayala, si no me equivoco, contiene dos partes: en la primera afirma que la música clásica y preferible, es la griega; en la segunda sostieque la música alemana es bárbara. Procedamos con orden.

La música griega era inferior a nuestra música moderna, porque carecía del elemento preciosísimo de la harmonía, tal como la entendemos ahora; porque la motononía era era inherente a ella, puesto que los griegos ignoraban el verdadero sentido de la modulación, hija de los acordes; los fragmentos de música griega que conocemos, nos demuestran claramente su pobreza melódica originada por la repetición constante

te de cuatro o cinco sonidos. (Véase la melodía sobre la primera oda de Píndaro. Naumann, Illustrierte Musikgeschichte, pág. 5). Estas melodías, pudieron ser emocionantes en las fiestas suntuosas en las que la vista se deleitaba con figuras bellas y el espíritu se nutría y recreaba con hermosas ideas, expresadas en inmortales versos; pero la música no había conquistado todavía el lugar que le correspondía como arte independiente y profundamente subjetivo; era solamente el pedestal humilde sobre el que se levantaban triunfantes la danza y la poesía. Para que la música alcanzara el alto puesto de reina y señora de las bellas artes se necesitaban todavía veinte siglos de evolución. La música moderna es superior a la griega, porque además de contener los elementos de ésta, ha conquistado en el transcurso de los siglos, inapreciables tesoros de harmonía y ritmos nuevos no soñados por los músicos griegos.

Si evolución significa transformación, ascensión, perfeccionamiento, entonces la música ha evolucionado conforme a las leyes de Spencer. Hemos pasado de la primitiva sencillez confusa a la complexidad clara; de un orden disperso, uniforme e indeterminado, a un orden concentrado, multiforme y decisivo, y el producto de esta evoiución está sintetizado enlas más grandes obras de los maestros que florecieron desde el siglo catorce a nuestros días.

Afírmase en el artículo que comento, que los griegos conocíau la harmonía moderna, pero que la despreciaban y la relegaban para los cultos bárbaros. He aquí las palabras textuales: «los griegos conocían esta harmonía (los acordes), la despreciaban y la relegaban para los cultos bárbaros y los dioses salvajes y agrestes».

Nada más erróneo. Oigamos al sabio doctor Riemann, competentísimo en la materia: «Es necesario—dice—no perder de vista que la interpretación de una serie de sonidos en

el sentido de acorde era una noción desconocida para los griegos, de manera que todos sus teoremas están basados sobre el estudio de las relaciones de los sonidos desde el punto de vista estrictamente melódico». Y más adelante: «Habiendo permanecido completamente desconocida para los griegos la noción actual de la harmonía, tuvieron una concepción puramente melódica del tono y del modo» *Dictionnaire de Musique*, pág. 301). Por consiguiente, no pudieron despreciar lo que no conocían.

Paréceme que he demostrado que la evolución musical efectuada en la lentitud de los siglos, no nos ha conducido de la luz a las tinieblas, de la perfección a la barbarie; sino al contrario, ahora empleamos todos los elementos de progreso alcanzados pacientemente. Es decir, habitamos ya el palacio construído durante veinte siglos por esos admirables obreros que se llamaron Dunstaple y Dufay, Ockeghem y Obrecht, Josquin y Jannequin, Villaert y los Gabrilli, Isaak y Praetorius, Senft y Schuetz, Palestrina y Lassus, Peri y Caccini, Monteverde y Frescobaldi, Cavalieri y Carissimi, Alejandro y Domingo Scarlatti, Buxtehude y Froberger, y por último los dos colosos Bach y Haendel. Estos maestros, entre otros, amorosamente iban agregando a lo ya construído, nuevas piedras preciosas con sus geniales descubrimientos, nuevas riquezas con el oro de su inspiración soberana, nuevos esplendores con la luz de su genio inmortal. Y ahora que contemplamos ese ideal palacio, con las nueve cúpulas de oro de las sinfonías de Beethoven, y la torre indestructible del arte wagneriano, ahora se nos quiere convencer de que la música alemana es bárbara, es decir, que la aparición de todos esos hombres extraordinarios que dedicaron su vida entera al cultivo de la más bella de las artes no ha significado nada para el progreso de la música, cuya existencia fué rudimentaria entre los griegos; que esta labor lenta de perfeccionamiento, en

la que se fundieron en un mismo anhelo de belleza suprema, los esfuerzos y los talentos de centenares de hombres geniales, sólo ha servido para lanzarnos a la barbarie!

Respecto a los efectos benéficos y moralizadores de la música griega, ha habido grandes exageraciones de parte de los escritores y filósofos griegos. Fétis lo dice terminantemente: «Desde cualquier punto de vista que se examinen las afirmaciones de los filósofos y los críticos, concernientes a los caracteres morales atribuidos a los modos (se refiere a los griegos) no se puede encontrar ninguna justificación. La imaginación de los griegos que se había ejercitado largamente en la Mitología, se había acostumbrado a exagerarlo todo y a transformar en prodigios las cosas más simples y de menos interés. En la música es precisamente donde esa imaginación se ha ejercitado particularmente». (Fétis, Histoire de la Musique, tomo III, pág. 78). Por su parte, Marcillac, opina que: «Es un hecho que demuestra snficientemente que los griegos se exageraban ellos mismos los efectos morales que podía producir su música, el que sus escritores no estén de acuerdo sobre el carácter distintivo de los diferentes modos. Así, mientras Platón considera el modo frigio como dulce, suave y muy conveniente para los cantos religiosos, Aristóteles asegura que ese modo produce sensaciones impetuosas, apasionadas; ese carácter apasionado—dice—brilla sobre todo en los cantos frigios, como en el ditirambo, cuyo origen frigio nadie pone en duda.» Otro tanto sucede con el modo lydio, pues mientras que Platón lo proscribía de su República como peligroso para las buenas costumbres, Aristóteles lo recomienda muy especialmente para la educación de la juventud.» Marcillac, Histoire de la Musique, pág. 33.) Por último, el sabio musicógrafo Oscar Chilesotti, no admite ni siquiera el parangón entre la música griega y la moderna. Dice así, «es siempre un sofisma confrontar el resultado de una transfor-

mación esencial, creada por un factor nuevo (la harmonía moderna) con el lejano principio en donde tuvo su origen; antes bien, para que resulte clarísima la antítesis del arte griego con nuestro arte, observo que si ahora se quisiese harmonizar un canto en el modo mixolydio sobre el primer grado de la escala que le caracteriza (Si) se debería poner el acorde tercera y sexta, destruyeudo de este manera la tonalidad—en el sentido moderno de la palabra—que teóricamente debemos ver en el modo para poder estableger otro.... Paréceme que puedo concluir afirmando que los medios actuales del arte musical no sólo consienten todos los efectos que podemos entrever en la música griega antigua, sino que nos permiten practicar aquellos modos de sabor especial como el hipolydio y ei hipofrigio, usados ya por los lutistas del siglo XVI.»

Creo haber suficientemente probado que nuestra música no puede ser inferior a la griega, bajo ningún concepto.

Ahora estudiemos el ataque injustificado que se dirige a la música alemana llamándola bárbara.

De intento, en renglones anteriores, me he referido a la música moderna y no exclusivamente a la alemana, porque en conjunto la música alemana moderna está formada por los mismos elementos harmónicos y rítmicos que la música moderna francesa, rusa, italiana, etc.

Pero al examinar el injusto calificativo aplicado a la música alemana, sí es indispensable que notemos la diferencia—no fundamental sino de carácter—que distingue al arte musical alemán.

La música, que durante más de diez siglos permaneció encadenada a los modos griegos transformados ya en música litúrgica en la oscuridad de los claustros, salió a la luz y la libertad, no en los siglos de barbarie, sino en los de efervescencia y de renovación, que fueron los siglos XIV y XV. Entonces, de los torpes ensayos del organum, la diafonía y el discantus,

abrió las alas y voló hacia los maestros neerlandeses que la perfeccionaron y la trajeron a Italia, donde alcanzó asombroso desarrollo. Llegamos al siglo XVI, y, maravillados, nos detenemos frente a las magnas concepciones de Willaert, fundador de la gran escuela veneciana, de Andrés y Juan Gabrielli, de Verdolot, de Lucas Marenzio, el divino madrigalista, de Jacobo Arcadelt, de Cipriano de Rore, de Tomás Luis de Victoria y Antonio de Cabezón, de Orlando de Lassus y de tantos otros, hasta llegar a la cumbre que señala el luminoso nombre de Palestrina. Ante la obra colosal de este genio, debemos protestar de la afirmación de que el acorde es el grito salvaje y la melodía griega la expresión ponderada de altos y nobles sentimientos. Escuchad una melodía griega de las pocas que conocemos; hacedla cantar por un gran coro, y veréis que la monotonía y la pobreza melódica se asoman bien pronto. Escuchad en cambio, una Improperiae de Palestrina y entonces os convenceréis de que esos acordes tildados de salvajes, en manos de ese artista se convierten en serenidad, en dulzura, en la expresión de nobilísimos sentimientos, puesto que toda esa música canta la gloria de Dios y fué escrita por un santo! Si escucháis esas dos músicas.—la griega y la palestriniana—confesaréis que la primera era una pobre esclava de la poesía y la danza, una sierva desnuda que agonizaba bajo la aplastante magnificencia de la arquitectura y de la escultura helénicas.

Al despuntar el siglo XVII, un estremecimiento renovador conmovió los cimientos contrapuntísticos de la polifonía vocal. Al abuso del contrapunto, respondía la reacción en forma de monodia. Se entresacó la parte del tenor colocado siempre entre las otras voces, y se le asignó un lugar preponderante en la composición, reduciendo las otras voces a un simple acompañamiento. Más tarde, se substituyeron esas voces por instrumentos que eran más adecuados para acompañar, y así nació la ópera. Ahora bien, Alemania había permanecido extraña a

ese movimiento revolucionario que se iniciaba en Italia. Fué Henri Schuetz, de la escuela veneciana de Villaert, el que llevó a su patria las nuevas teorías realizadas en su "Dafné", con argumento de Rinoccini. Ya se ve, pues, que de la barbarie de la música de Schuetz, la más culpable resulta Italia.... Entonces, ¿no existe la música alemana? La música alemana existe ciertamente; pero los elementos rítmicos y harmónicos que la constituyen, su esencia, no es propiedad exclusiva suya. La música alemana se singulariza por su carácter religioso, en las obras más genuinamente germánicas, en las obras de Juan Sebastián Bach, para decirlo de una vez.

El alma de Bach, toda misticismo, encontró en el Coral luterano, los preciosos elementos de polifonía popular (hay que recordar que Lutero y su amigo Walther armonizaban los Kirleisen populares del siglo XII, para hacerlos cantar por los fieles) para construir las ciento noventa cantatas de iglesia que son base y cimiento del arte musical alemán. La serenidad luminosa, la sencillez solemne, la fervorosa plegaria, la alegría de Noel, la comunión del alma con su Creador por medio de los sonidos, esa es la música alemana, es la música del gran Cantor. Haendel en sus Oratorios, aunque más rico, más brillante, babilónico—como diría Berlioz—creó también arte alemán. Beethoven es cumbre inaccesible y diamantina, sus obras encierran todos los elementos pasionales, eróticos, místicos, descriptivos, narrativos y emocionantes, que jamás artista alguno hubiera podido reunir. Wagner, el más grande de los pensadores musicales del siglo XIX, cambió la faz del antiguo drama, convirtió la vieja representación musical en la moderna ópera sinfónica, destruyendo las gastadas fórmulas rítmicas y dando amplitud no soñada a la melodía, perfeccionando la instrumentación. Weber y Schubert, Schumann y Mendelssohn, Brahms y Bruckner—príncipes de la música alemana—supieron impregnar sus obras de germanismo sintetizado en el in-

traducible "gemüth." Pues bien, a esa grande obra, a esa patriótica empresa, a esa labor realizada por genios indiscutibles, se le llama bárbara porque es alemana!

Si por estas líneas mereciera yo el adjetivo que se ha aplicado a la música alemana ¡con cuánto placer lo aceptaría! Bárbaro, sí; pero bárbaro con la "Misa en sí menor"; bárbaro con el "Mesías"; bárbaro con la "Creación" y la "Flauta encantada"; bárbaro con la "Quinta Sinfonía"; bárbaro con "Tristán e Isolda"; bárbaro con los "Lieders" y con la plenitud de belleza y civilización que es la música alemana.

Hemos visto que el carácter religioso, íntimo y solemne que distingue a la música alemana, es producto del "folk lore" germano, del Coral Luterano y del "lied" popular; pero los elementos esenciales que constituyen la música alemana (melodía, ritmo, harmonía, timbre, etc.) son los mismos que forman la música de los países latinos, sajones y eslavos. ¿Por qué entonces llamar bárbaro al "Tanhausser" y no al "Falstaff? ¿Por qué denigrar a "Parsifal" y no a "Boris Godounow"? ¿Por qué atacar al "crepúsculo de los Dioses" y no a la "Condenación de Fausto"? Se tendría que condenar igualmente a Bizet y a Saint-Saens, a Gounod, y a Massenet, a toda la joven escuela italiana desde Puccini hasta Frank Alfano, y esto sería una grave injusticia, como injusticia grave es condenar la música alemana.

PUBLICADOS

Cuentos y Semanas Alegres de Micrós.
Escritos de José Enrique Rodó.
Cuentos de Manuel Gutiérrez Nájera.
"El Pájaro Azul" de Mauricio Maeterlinck (2 vols).
Poesías de Sor Juana Inés de la Cruz.
Versos de Rubén Darío.
Prosas de Ignacio M. Altamirano.
Cuentos de Andersen.
Poemas de Manuel José Othón.
Escritos de Enrique José Varona.
Poemas de Guillermo Valencia.
El Cantar de los Cantares.
Poesías de Salvador Rueda.
Prosas y Versos de Guillermo Prieto.
Poesías de Leopoldo Lugones.
Prosas de Justo Sierra.
La Virgen Ursula, de Gabriel D'Annunzio.
Salomé. de Oscar Wilde.
Teatro de Juan Ruíz de Alarcón.
Cuentos de Perrault.
Escritos y Composiciones Musicales de Manuel M. Ponce.

Pedidos de todos los números al
APARTADO POSTAL 4527 - MEXICO, D. F.
30 CENTAVOS EJEMPLAR.

En el próximo número "Hermann y Dorotea", de Goethe. Estudio de Julio Torri. Carátula de Antonio Gómez.

Solicite el Plan de la Colección.